

LEONARDO BOCCIA

Peripécias da Música em Cena

Canto e visões

O canto humano é como um rio que flui entre os estados íntimos da percepção, transborda e irrompe em um antigo leito e se expande pelos platônicos canais do belo absoluto, em uma Veneza interior de sonhos e desejos de amor e morte.

Nessa lírica dimensão que envolve a vida não é preciso entender ou explicar; apenas sentir. Por qual razão haveria de ser pior que toda a medíocre limitação que o cérebro nos impõe? Transgredir é a ordem e que não se perca tempo nas áridas superfícies da mente!

O ser humano, quando não acometido pelo impulso criativo, sente falta da plenitude que a vida lhe oferece; carente de imagens e mitos e mesmo de lendas ou contos populares morre sem piedade, amarrado ao inóspito caminho que não têm nexos para o infinito dos campos floridos, para fantasia e para a ilusão.

Em cerimônias religiosas, rituais e manifestações populares há uma incansável procura pela transfiguração da mente. A fé ou as crenças dos que professam ritos sagrados leva à procura do almejado encontro com o “Divino” e se exprime num anseio de libertação das toleradas dimensões cognitivas do cotidiano. Nas extremidades de uma tessitura vocal, o empenho psicofísico em demoradas passagens ao limite das faculdades humanas causa grande fadiga. Em regiões insólitas do canto e em ritmos obstinados respira-se por longo tempo em uma dimensão imprevisível, onde se revelam metamorfoses. E, no que concerne a condição física natural de produzir visões, uma elevada concentração de dióxido de carbono (CO₂) nos pulmões diminui drasticamente a eficiência do cérebro como válvula redutora:

Os brados e o canto, contínuos e prolongados, podem produzir resultados semelhantes, ainda que menos acentuados. A menos que grandemente exercitados, os cantores tendem para expirar mais ar do que inspiram e, em conseqüência, a concentração de CO₂ nos alvéolos pulmonares e no sangue fica aumentada, o que produzirá, como já vimos, uma redução da eficiência do cérebro, tornando possível a experiência visionária. Essa a razão das intermináveis *repetições vãs* da magia e da religião. No canto do curandeiro, do feiticeiro, do conjurador de espíritos; no infundável entoar de salmos e de sutras dos monges cristãos e budistas; nos gritos e gemidos, horas a fio, dos pregadores itinerantes – em toda a diversidade de crenças teológicas e convenções estéticas, o propósito psicoquímico-fisiológico permanece constante: Aumentar a concentração de dióxido de carbono no organismo a fim de diminuir a eficiência da válvula redutora – o cérebro – até que esta dê passagem a percepções, biologicamente inúteis oriundas da Onisciência. (HUXLEY, 2001, p. 87-88).

Percepção e alteração dos estados de consciência se relacionam em uma constante. Sensações e sentimentos são acontecimentos íntimos que mal podem ser transmitidos através de signos e símbolos de uma metalinguagem. A função do nosso cérebro é proteger a mente das inúmeras informações que chegam até nós. A contínua redução e filtragem da grande maioria das sensações que nos é tolhida "naturalmente" pelo próprio cérebro impõem a todos, mesmo aos mais sensíveis, uma lastimável limitação perceptiva.

Por sua vez, em música, as limitações que se constituem de curtos padrões rítmicos e metros repetitivos pretendem superar essa filtragem perceptiva. Não há nada de errado, ou melhor, é mesmo "natural" que badaladas manifestações musicais, na tentativa de parar o próprio tempo, girem o tempo inteiro em torno de simples estrofes. Que nenhum membro das irmandades eruditas se indigne com: *Give it to me*, uma das últimas que ouvi e vi num videoclipe na TV; uma das inúmeras produções de arte massiva transmitida pela MTV e dirigida especialmente para o público jovem. Nesta gravação, enquanto fortes rapazes cantam insinuando uma transa

fogosa; belas e jovens mulheres dançam em sensuais movimentos de ontológico primor. A própria Salomé se surpreenderia com o despudorado e extremo atrevimento dos sinuosos movimentos corporais, uma constante insinuação erótica e sensual, assim como o próprio título anuncia. O motivo melódico não sai das cabeças dos espectadores-ouvintes que assistem extasiados; toda família canta dias afio o pequeno e apimentado fragmento melódico. A repetição das frases em obstinados e curtos padrões rítmicos e pequenos motivos melódicos torna-se conceito fundamental do produto musical a ser popularizado. Em primeiro lugar, porque é mais acessível e não precisa de complexa arquitetura musical e, se levado com maestria, o obstinado reiterar dos curtos motivos revela sucessões que cumprem integralmente a função do entretenimento. Em sentido ritualístico, é o que melhor reúne pessoas em torno de uma celebração; sugere a entrega de si mesmo e o abandono da mesmice do dia a dia e incita o corpo à dança ou, pelo menos, ao movimento e a expressão corporal.

Na música dos povos indígenas, nas batucadas brasileiras ou africanas, nas manifestações ritualísticas, em representações cênico-musicais primordiais ou contemporâneas, a base da construção em música se firma na repetição de células e padrões que caracterizam e descrevem a ambiência sonoro-visual dessas manifestações. Fraseologia, articulação, dinâmica, agógica, melodia, métrica, harmonia, polifonia, ritmo, polirritmia, entre outros, são elementos observados na análise de uma criação musical. Com a interpretação desses padrões torna-se possível selecionar e ordenar estruturas, motivos e sua *gestalt* no tempo. No entanto, para o espectador-ouvinte, a estrutura espaço-temporal e os padrões rítmico-melódicos em ciclos métricos regulares que envolvem a representação em música chegam em forma de vibrações de timbres e ritmos diversos; bem diferente que a concepção técnica ou analítica de uma partitura e de sua forma composicional feita pelos teóricos da música.

Sonidos e ressonâncias provocam e atingem o tempo-espaço, impulsionam a percepção dos sentidos e criam *insights* que marcam a relação entre ambiente sonoro e receptor. As sensações de expansão, luxúria e liberdade são estritamente ligadas ao balanço rítmico, ao ciclo de estímulos que provoca imagens de poder e serenidade. Mas, a extensão métrica que parece estar em antítese com a repetição obstinada de curtos agrupamentos pode acontecer simultaneamente a esses curtos agrupamentos rítmico-melódicos. Na maioria das vezes, é sobre um ciclo rítmico obstinado que se desenham frases temáticas de uma melodia complexa. Maurice Ravel (1875-1937) nos oferece um exímio exemplo com o *Bolero*; a cada repetição um novo timbre e uma crescente textura orquestral até o clímax final. Por outro lado, o que se repete em *Bolero* é também uma idéia melódica extensa e de refinados traços, que se justapõe a um padrão rítmico obstinado e em curtas ondas métricas regulares.

Elemento fundamental à invenção musical, a melodia se refere aos sons em diferentes alturas e timbres e segue progressivamente em uma estrutura unitária cujo resultado é sempre maior que a soma de suas partes. Destacam-se três tipos básicos de formas melódicas: a) fechada ou estrófica; b) aberta, recitativa, livre ou declamatória; c) temática, e nestes últimos dois casos o compositor elabora uma narrativa mais extensa que se distancia do ouvinte desprezioso. Conceitual! Aclamam os que não se identificam com padrões melódicos que vão para além da fronteira das estrofes circulares e repetitivas, das ondas melódicas contínuas, uniformes e sensuais que evocam o ritmo da dança do acasalamento, os rituais de fecundação, as luxuriosas festas de rua, os frenéticos amplos dos amantes.

‘Prostituta, depravada e sem pudor!’ Bradava o erudito pai de Galileu Galilei recriminando a música cortês de seu tempo. Membro do círculo acadêmico florentino do conde Giovanni de' Bardi, Vincenzo Galilei exigia veementemente a subordinação da música à poesia, por sua vez, de' Bardi mantinha uma posição mais moderada para

esse diálogo. Em 1594, três anos após a morte de Vincenzo Galilei, nasce a ópera. *Dafne* será a primeira obra em novo estilo dramático, com músicas de Jacopo Peri, texto de Ottavio Rinuccini e *intermezzi* cantados de Giulio Caccini. Após mais de quatro séculos, desde o nascimento da ópera, um vórtice de experimentos para o ‘teatro em música’ sacode os palcos à procura da interação entre todas as artes. O *Gesamtkunstwerk*, (obra de arte total) obsessão wagneriana, reforma a visão clássica do *drama per musica* e reaviva os arquétipos da mitologia germânica despertando o deus Wotan. Desde o primeiro rascunho literário de “A morte de Siegfried” em 1848 até sua estréia no *Festpielhaus* em Bayreuth em 1876, Richard Wagner trabalharia à composição de *O Anel dos Nibelungos* durante mais de vinte e cinco anos, período repleto de delírios conceituais e de intensos conflitos. O despertar de Wotan será a experiência trágica de todas as nações eruditas da Europa e a consequente entrega à barbárie da guerra total. Principal divindade do pantheon nórdico, Odin-Wotan é considerado primo de Asen; pai de todos os deuses da mitologia Viking. A palavra Wotan tem suas raízes em WAT que indica a fúria divina. As inevitáveis conseqüências desse pacto diabólico explodem na demência do mais profundo abismo; tempos bárbaros afloram com êxtase. Ações virulentas e funestas são encaçadas pelos furibundos guerreiros de Wotan.

Esta é a primeira vez, desde 1936, que volto a escrever sobre a Alemanha. Ao final do artigo anterior, citei uma passagem do *Völuspá*: ‘O que murmura Wotan com cabeça de Mime?’, a fim de caracterizar a natureza apocalíptica dos acontecimentos futuros. O mito tornou-se realidade, e hoje grande parte da Europa encontra-se em ruínas. (JUNG, 1990, p. 17).

O espetáculo da guerra, a estética da morte, o devaneio dos futuristas, cenas de destruição; qual ritual macabro para defender os interesses de poucos. Preparada e ensaiada como uma tragédia inevitável, sob a direção de ditadores obtusos, o grande espetáculo da

guerra teve figurinos suntuosos, símbolos e cenários projetados por artistas influentes e foi musicado por compositores de renome. Em nome da estética, do belo clássico, da raça superior e de um mundo idealizado, o maior ‘*Gesamtkunstwerk*’ foi encenado sem pudor e sem limites.

Do semblante sonoro

Num semblante corpóreo que se expande no espaço como um ente sonoro manipulador, a música é teatro. As imagens ressoam pela textura dos timbres que se entrelaçam com ação. O corpo instrumental-vocal toca o universo cênico convencional, o modifica intensamente e molda a construção interna de uma obra. Parte-se do pressuposto de que a música composta para a ação cênica, elaborada pela trama de um libreto ou sobre um texto literário, apresente características mais sedutoras de que a mera sobreposição música+cena. A montagem de gravações musicais sobre enredos cênicos por meio de ‘trilhas sonoras’ é o recurso mais difundido após a fonofixação. Contribui para tanto que, a música gravada em qualidade digital parece substituir a atuação viva dos músicos. Por isso, a quantidade de instrumentistas envolvidos numa produção é reduzida ao mínimo ou se elimina por completo. Contudo, quando a música passa da mera temporalidade para a cena teatral, sua presença transforma intensamente a essência e a construção interna de uma obra em cena. Assim, o ambiente cênico se estende para mais uma dimensão esférica – aquela dos timbres sonoro-musicais – que em alternância com a voz dos atores completa o jogo espetacular.

Com ‘teatro em música’ entende-se a atuação viva do corpo sonoro e dos corpos em cena. A convivência essencial das expressões artísticas e a interação som-ação. Nesta dimensão criativa é concedido ao compositor o papel de imaginar e descrever os acontecimentos cênicos pela partitura. Tudo isto parece se firmar muito distante das

soluções encontradas para as obras multimídia que se apresentam sob diversos formatos nas bidimensionais mídias de telas. As edições fragmentadas surpreendem o expectador-ouvinte pelo primor tecnológico das imagens e dos sons, mas, apesar das diferenças que distinguem um *gesamtkunstwerk* de um videoclipe comercial de 3 minutos e 40 segundos, os delírios entre ficção e realidade ainda se assemelham. Lendas e mitos arcaicos e modernos marcam profundamente os curtos enredos. Os desejos expostos de sensualidade e ardor retornam num carrossel gigante que rememora um tempo *ab origine* onde tudo começou. Inúmeras versões da *dança dos sete véus* reaparecem sob imagens frementes de mitológica e interminável sedução, cuja finalidade é novamente a decapitação dos justos numa burla de supremacia e manipulação da massa consumidora. Nos mega-espetáculos para multidões ávidas de integração e entretenimento, o sensível perceber auditivo da ‘caixa acústica’ do teatro é substituído pelo aparato tecnológico de impacto com potência suficiente para deixar milhares de pessoas subjugadas à pressão da intensidade sonora de milhares de *watts*. Nessas proporções gigantescas de sonorização e com o abuso da intensidade do volume dos sons, a relação público/obra não se dá por um diálogo franco, onde a participação ativa da platéia poderia se articular em fluxos de mão dupla indispensáveis ao prazer da fruição. A imposição de um aparato gigantesco com dimensões muito maior a da humana esmaga qualquer ilusão de jogo participativo e reduz o espetáculo a mera vitrine da imposição mercadológica, de ídolos inatingíveis em arrogantes desfiles de uma criação bombástica.

Em princípio, a sofisticação tecnológica pode sustentar o diálogo som-ação-platéia ou acabar com ele de uma vez. Esse corpo sonoro idealizado para a comunicação entre público e expressão de arte em movimento, que ocupa o espaço em todas suas dimensões, não é a música em si, mas a soma das ressonâncias de seus timbres com a renovada e transparente expansão na ambiência que marca a

cena viva e a transforma em ondas de prazer, onde é possível navegar pelos canais da imaginação e do sentimento. Toda a manifestação musical deveria ocupar o espaço e tocar o ambiente por completo, mas isso não se confirma *per se* em cada evento. Num projeto para o teatro em música, por exemplo, muitos objetivos convergem para o problema da acústica e da audição espacial. Uma expressiva ação musical se completa efetivamente com a reflexão e ressonância multidimensional dos sonidos no local da apresentação.

Os sons de um único instrumento, por exemplo, podem preencher todo o espaço de um grande teatro e tocar o ouvinte sentado na última fila de poltronas, mas a acústica do local, as qualidades do instrumento e o primor do executante são condições essenciais para o sucesso dessa experiência musical. Níveis intensos de interseção se revelam fundamentais à projeção da música para a cena e passam por questionamentos que envolvem tanto as estruturas espaciais clássicas como os hodiernos recursos tecnológicos voltados para platéias esteticamente em transição. A relação entre formas vivas de expressão artística e obras gravadas e editadas revela áreas de conhecimentos e de atuação distintas que se entrelaçam à procura de obras de expressão atual onde, por motivos mercadológicos, os curtos e repetitivos caracteres estróficos predominam. Por outro lado, as melodias estróficas da canção em sua essência atraem intensamente o desejo e despertam recônditas paixões.

Uma prática oculta da Aritmética

Para Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716), a música é uma prática oculta da aritmética na qual a alma não se dá conta de estar calculando. Uma obra de arte se compõe da convergência da atividade analítica cognitiva com a síntese da ‘onisciente’ imaginação. Nessa dimensão de lógica difusa, a ação construtiva da música e as razões subjacentes ao fator auditivo vagam pela análise teórica e seus

desdobramentos. No entanto, devido à grandiosa expansão do imaginário nas atitudes criativas do ser na arte, muitos argumentos são de difícil captação e codificação. Impregnada de visões num vazio absoluto, a inspiração torna-se mística e alienante e desperta a desconfiança de observadores racionais. Na análise lógica positivista, a destreza matemática do compositor é o fator preferido e predominante, sempre comprovado por impecáveis teorias que ordenam em números e tabelas as obras dos desafortunados grandes mestres da música. Munidos de régua e compasso, os que têm pavor à arrebatadora flutuação das paixões que invade as vísceras dos renomados gênios, dividem as páginas de seus grafos musicais em módulos geométricos com os quais teriam eles projetado suas obras. É bem possível que a demência acometera boa parte deles; as incuráveis sífilis e tuberculose da época certamente foram impiedosas para Schumann, Schubert e Chopin. Todavia, parece mais oportuno acreditar que, especialmente para o período romântico da história da música, uma atitude lírica criativa tenha guiado suas mentes. Limitar as atitudes esquizóides desses compositores a uma doença venérea é um mero desmerecimento para com suas obras, embora conste implacavelmente de seus históricos clínicos e tenha marcado profundamente suas vidas. Pode-se também trabalhar com a hipótese que: o que se classifica como loucura, sob certos aspectos, pode se tornar algo extremamente especial e pertinente para as ações criativas dos artistas em contradição constante entre o carnal-visceral e o platônico. Neste caso, se o assunto é a boa-venturança rumo ao desconhecido, a intuição científico-artística se funde formando preciosos amalgamas de raro esplendor. Deve-se a intrépidos exploradores a descoberta e a conquista de novos horizontes concretos ou imaginários. As flutuações carnal-platônicas oferecem uma provável interface entre ciência e arte, por sua vez, os resultados obtidos no âmbito da ciência são menos efêmeros.

A criação artística e sua expressão no tempo-espço são sujeitas a capacidade e boa vontade interpretativa do observador e, no caso da música, o invisível e o efêmero compõem sua própria essência. Haveria pouco de se interpretar no vazio que a música provoca e algumas tentativas de codificação para linguagem formal se reduzem apenas a expressões de contentamento ou desprezo. Sem querer desmerecer nossas próprias e incansáveis buscas, na ordenação de teorias e critérios que norteiam a criação musical e sua expressão cênica, pode-se afirmar que: esforços e tentativas de disciplinar uma matéria tão instável resultam em paradoxos e fragorosas ambigüidades frutos da incalculável contração e expansão do próprio elemento no espaço-tempo. Em música, as relações entre tempo de apresentação e tempo apresentado diferem largamente entre si. Os diversos *tempi* musical/afetivos tendem a dilatar-se e contrair-se e chegam a distanciar-se imensamente do tempo convencional. Quanto mais se observam os efeitos da música em cena ou da mera justaposição da gravação comercial em suas formas estróficas, tanto mais se reconhece que a contração e expansão de seus elementos não funcionam de forma racional. A instabilidade dos conceitos que se produz vacila entre o preconceito e o etnocentrismo e tende a isolar o observador em um cercado longínquo, aos confins da mediocridade. Desconsiderar o valor artístico, sociocultural e lúdico das manifestações cênico-musicais de curtas narrativas e repetitivos padrões rítmicos não encontra nenhuma ressonância popular. A música continua exercendo seus múltiplos papéis em uma cena que a torna tão atual e indispensável à vida em sociedade e a renova em uma continua metamorfose. Talvez, justo porque nos adverte da efemeridade e do eterno vacilar anímico, dessa temerária e instável sensação de efemeridade comum a todos os seres humanos (*animi fluctuatio*) é que: enquanto não se tem uma ‘teoria para tudo’, a música, em suas diversas manifestações, continua sendo uma oportunidade lúcida de se experimentar

o infinito atemporal, o incompleto e rudimentar das visões carnal-visceral-platônicas e a ampla expansão dos sentidos aguçados.

Uma dimensão não convencional

A noção do infinitésimo, um número infinitamente pequeno, mas ainda maior do que zero, é um conceito que remonta aos primórdios da matemática. No entanto, a ideia de sua adoção é abandonada cada vez que se favorecem exigências lógicas de cálculos e números finitos. A luta entre o finito e o infinito continua sendo travada até o tempo presente e tudo indica que a descoberta e a invenção humana dependem fortemente dessa relação entre contínuo e descontínuo. Em matemática transcrever uma descoberta para a linguagem formal significa saber se ela foi compreendida por completo. Mas, transcrever uma descoberta ou uma invenção musical para a partitura não determina necessariamente sua explicação no âmbito convencional da linguagem. A análise formal de suas partes pode revelar a combinação desses elementos em si, mas não o caráter implícito de sua *gestalt*. Se por *gestalt* se entende uma unidade cuja essência é maior que a soma de suas partes, por certo, a relação dessas incógnitas haverá de ser calculada com a mediação de uma metalinguagem. Esta transição pelos íntimos níveis da percepção sensível é tema fundamental para as artes, mas igualmente, para a filosofia, para a ciência e para a religião. Os questionamentos acerca da relação entre cálculos finitos e infinitos são de necessidade vital e proporcionam o crescimento espiritual do ser humano e o afastam da pusilânime experiência de um mundo meramente finito. O espaço não-convencional mostra-se descontínuo e de difícil compreensão, para a dimensão difusa da experiência criativa, sua descontinuidade permite a aproximação de emoções comuns; momentos em que se tenta conhecer uma dimensão desconhecida onde se re-distribuem

experiências. Analogias com o cognitivo convencional podem restaurar um vínculo entre os dois campos e o pensamento analógico traz imagens concretas de um universo não convencional. Desta maneira, torna-se possível a mediação de uma linguagem formal entre universos distintos e, apesar de suas diferenças, será oportuno considerar o universo não-convencional como uma extensão do universo convencional. (DAVIS; HERSCH, 1989, p. 285-286)

No imaginário lírico a disposição anímica (*stimmung*) de um poeta ou de um compositor não carece de compreensão lógica. Uma compreensão sem pré-conceitos concretos se firma e revela a dimensão não-convencional da criação artística. A elaboração da curva melódica e rítmica no canto lírico transcende à relação com o conteúdo do texto e, às vezes, em uma entrega idílica, nem se sabe ao certo o sentido dos versos. Uma tentativa lógica de ordenar esses processos de criação resulta, quase sempre, na falta de musicalidade e malformações rítmicas. A interação entre a dimensão poética contemplativa de um universo não-convencional e sua transcrição para uma linguagem formal segue critérios mais amplos do espectro interpretativo. O professor Emil Staiger, conhecedor do fenômeno literário, procura o entendimento integrado de linguagem com a vida. Em seu livro dedicado aos conceitos da poética, Staiger revela noções fundamentais dos estilos lírico, épico e dramático que proporcionam um amplo plano de observação:

A unidade e a coesão do clima lírico é de suma importância num poema, pois o contexto lógico, que sempre esperamos de uma manifestação lingüística, quase nunca é elaborado em tais casos, ou o é apenas imprecisamente. A linguagem lírica parece desprezar as conquistas de um progresso lento em direção à clareza, – da construção paratática à hipotática, de advérbios a conjunções, de conjunções temporais a causais. (STAIGER, 1997, p. 39)

O pensamento lógico é, portanto inadequado à linguagem lírica e, embora saibamos explicar em palavras esta questão, o palavrório

tem seus limites bem definidos. No mundo das palavras, as ambigüidades continuam reinando sustentadas por atitudes pseudo-lógicas que não transitam por espaços fluidos de concepção nebulosa e difusa onde se criam novas e efêmeras visões. Em parte, o uso de signos e símbolos resolve esta limitação, mas uma linguagem formal avançada depende da combinação desses em uma sutil alternância.

Construção externa e interna

“Pensamentos não conceituais são mais importantes que os conceituais” afirmou o filósofo e psicólogo norte-americano William James (1842-1910), o pensamento místico é um dos grandes propulsores da criação na arte em todos os tempos. Neste sentido, Wolfgang Kayser, conhecedor de letras germânicas, da lírica e novelística portuguesa moderna, do drama espanhol e do romance brasileiro, analisa e interpreta a obra literária em uma introdução à ciência da literatura. No capítulo dedicado ao conteúdo da obra literária e, após citar exemplos da literatura do Romantismo francês e alemão, Kayser escreve:

Como estes exemplos nos mostram, o motivo da linguagem das coisas da Natureza aparece em todo o Romantismo europeu. Não teve sua origem no domínio poético. Provém, sim, da literatura místico-teológica: encontramos aí o pensamento da palavra de Deus insuflada às coisas e formando a sua mais íntima essência. Jakob Boehme, que teve tanta importância no Romantismo, desenvolve largamente este pensamento na obra *De Signatura*. Mas a idéia da natureza como livro de Deus e da linguagem das coisas ascende ainda a épocas mais antigas. (KAYSER, 1985, p. 254)

Após uma descoberta, o autor tenta fixar em números, palavras, códigos ou partitura, etc., o teor desse achado. Uma nova invenção pode estar próxima de ser expressa e o problema da construção torna-se urgente em quaisquer âmbitos. No caso das palavras, na formulação de um teorema, por exemplo, a preocupação com sua

construção é fundamental. Mesmo nas belas poesias, aparentemente compostas pela inspiração lírica do poeta encontram-se dados de uma construção que lhe doa forma. Para a música, a notação em partitura fixa boa parte das idéias e uma notação precisa pode guardar dados importantes para futuros intérpretes. Contudo, nas partituras da música Barroca, à parte as poucas indicações de ornamentação, encontram-se basicamente notas e ritmo. Aqui é evidente que o conhecimento de normas e valores estilísticos previamente adquiridos são de considerável valia para o músico. Esta fundição (*verschmelzung*) de elementos convencionais na extensão não convencional traz em si um ativo envolvimento que se revela em níveis distintos para cada atuante em uma interpretação criativa que se estende para muito além do grafo.

Na ciência da literatura distinguem-se ainda dois tipos de construção em uma obra: uma *externa* e outra *interna*. Para a obra lírica mais atual a construção externa exerce um papel secundário em relação à interna, mas, na lírica mais antiga observa-se exatamente o contrário. Na música escrita, nas composições de diferentes épocas notam-se semelhantes valores que se alternam tornando-se mais ou menos importantes. Para a construção de uma partitura, a forma externa pode alcançar níveis de determinismo extremos tornando sua leitura extremamente complicada. O problema da imagem da notação musical passa por constantes reformulações desde sua invenção. No início do séc. XIII, os primeiros traços de notação musical (neumas) foram se transformando em sinais quadrados que mais tarde adquiriram as formas redondas das notas atuais. Os sons passaram a serem anotados em pauta musical de quatro linhas (tetragrama) uma proposta do monge beneditino Guido de Arezzo (séc. XI). Todavia, na definição de uma grafia musical elaborada, têm-se na história da música raros momentos de reestruturação e revolução completa do sistema existente. Desta forma, persiste uma relação invenção-notação ainda mal resolvida e o processo de transcrição continua, apesar

das mais recentes inovações tecnológicas, extremamente ambíguo e vagaroso. Por outro lado, uma tentativa de desprendimento da teoria da ciência da literatura, assim como, da teoria musical convencional ou de outras teorias da arte ocidental causa, *a priori*, um vórtice estonteante que intimida qualquer propósito de criação artística. Tem-se a sensação de regredir a formas primitivas que insinuam revelar novos rumos. As concepções criativas de culturas nativas, suas invenções e inventiva, tanto na composição musical quanto na execução de celebrações ritualísticas ou de folguedos, se revelam como manifestações de admirável beleza. Em busca de uma ressonância interna para a fundição das emoções/comoções que isso proporciona a refinada observação das formas de comunicação na arte entre as diferentes culturas alimenta auspiciosas criações. Por seu candor ágrafo e pela originalidade das células embrionárias (*keimzellen*) melódicas e rítmicas na criação de motivos ou nas atitudes cênicas de suas representações, tanto para a música como para o teatro, dança e artes figurativas, as manifestações chamadas autóctones ou tradicionais de uma cultura tocam profundamente a percepção sensível do espectador-ouvinte e nele ativam o desejo de interagir criativamente e participar intensamente desse diálogo. Por tudo isso, a procura e descoberta de novos dados e a solução das incógnitas na invenção de novos espetáculos torna-se tarefa árdua que requer uma aguçada disposição anímica (*stimmung*), grande dedicação de tempo e a sensação de que as transformações que daí resultam são uma conquista cultural inestimável em forma de efêmeras experiências. Aqui, fica implícito que as ações interpretativas das obras existentes podem e devem, em certo sentido, sustentar igualmente atitudes criativas que transitam entre os universos cognitivo-imaginativo-sensitivos e resultam em re-leituras de renovada força expressiva.

Tempo e *Tempi*

A narrativa mostra dois tipos de tempo: primeiro o seu próprio que através do musical real de seu fluxo permite-lhe a apresentação; segundo o do seu conteúdo que é perspectivo e na verdade em diversas proporções, onde o tempo imaginário do teor por suas coincidências musicais também dele infinitamente se distancia. (MANN, 1924, p. 570)

Assim como para a teoria do romance onde o tempo da narrativa se distancia e, em alguns casos, infinitamente se afasta do tempo narrado, para a música os *tempi* musicais/afetivos são as introvisões que movem a complexa malha de sensações íntimas que provocam e intensificam os diversos e diferentes afetos. No efervescente movimento cultural da era Barroca que envolveu progressivamente toda Europa dos séculos XVII e XVIII, renomados estudiosos se debruçaram em monumentais e exaustivos trabalhos de pesquisa para o entendimento profundo da música. Uma ‘teoria dos afetos’ (*Affektenlehre*) seria então desenvolvida a partir dos fundamentos da retórica e da semiótica da *Ars Oratoria*. A teoria dos afetos desenvolvida por Baruch Spinoza (1632-1677) analisa as paixões que dominam os seres humanos. Spinoza conseguiu sistematizar sua teoria seguindo a lógica geométrica, superando as tentativas anteriores de René Descartes (1596-1650). Em sua proposição de fixar uma ‘matemática das emoções’, Spinoza procurou formas de explicar como se dá certo afeto e sua combinação com os outros afetos. Para a música, a teoria dos afetos desenvolvida pelo monge jesuíta Athanasius Kircher (1602-1680) é de grande valia. A teoria de Kircher, desenvolvidas na mesma época em que Spinoza e Leibniz realizaram seus trabalhos, indica que os três cientistas filósofos renovaram intensamente o pensamento ocidental, sendo eles de fato, os autores fundamentais na transformação desse pensamento e na concepção artística ocidental de épocas diversas.

Portanto, para os critérios que envolvem as expressões artísticas em movimento, ao afirmar que o passar do tempo é irregular e que

difere nas diversas dimensões temporais percebidas não se constata algo banal. A essência que envolve as representações cênico-musicais bem como certos produtos elaborados para o público consumidor, na maioria dos casos, mira atingir os afetos e as combinações desses para ativar e golpear em cheio o espectador-ouvinte. A categoria de descontinuidade temporal aponta para um sistema fluido cujas características combinatórias vão desde as refinadas soluções dramáticas no teatro em música e a complexa extensão de sua representação, aos curtos e contínuos efeitos fragmentados de imagem/som/espaco/tempo dos modernos videoclipes de bandas musicais no lançamento de suas canções. Pela ação da música em suas ondas métricas que se repetem em curtos padrões regulares, a dilatação do tempo percebido se distancia do tempo real e permite modificações essenciais à estrutura imagética, tanto na cena viva como na cena gravada, editada e transmitida pelas mídias de tela. A forma coerente e lógica do enredo visual cede espaço à manipulação temporal dos sonidos. Assim como para a poesia épica, esta duplicação imaginária do tempo é uma combinação estética que revela interseções entre tempo da narrativa e tempo narrado.

Em uma composição cênico-musical ou em gravações e edições de produtos de curta duração temporal, as combinações polirrítmicas que daí derivam dão ênfase a múltiplos estratos – planos de representação – com impacto afetivo e contínuo que se manifesta na repetição das estrofes melódico-visuais onde temas míticos se re-vigoram.

Mas, como se caracterizam aspetos da tradição oral e, entre eles, as atuais manifestações musicais, os mega-festivais ou as gravações de videoclipes comerciais? Sem dúvida, um problema excitante e de certa magnitude para todos os estudiosos de midiologia. A apresentação bidimensional dessas produções cênico-musicais traz satisfação limitada para o público em geral, por isso, todos os esforços se unem em torno da constante sofisticação qualitativa e do primor

tecnológico. Até onde me é dado perceber, a carência dimensional das representações das mídias de tela, e aí se realça o empobrecimento das nuances acústicas e a falta de interação público/obra causa profunda apatia e desinteresse. Esta indolência generalizada é o campo fértil onde proliferam a desilusão e o isolamento, frustrações de um mercado de consumo calculista e pouco participativo. A violenta imposição em forma de lavagem cerebral digital onde todos os modelos estabelecem padrões de satisfação inatingíveis causa igualmente distorções crescentes e de extensão ainda desconhecida. O estudo do problema acima exposto requer uma malha cerrada de métodos de observação e a ação interdisciplinar de diversas áreas de estudo. Ainda que grafada em refinadas partituras, a mera análise estrutural de uma obra para o “teatro em música” não garante um impecável projeto de encenação e sua apresentação pública. Concorrem para tanto as aplicações de critérios técnicos e artísticos que abrangem diversas áreas de conhecimento. Os variados fenômenos perceptivos sustentados pela exposição multidimensional dos espetáculos em ação viva e expressiva tocam e subvertem profundamente a ordem afetiva do espectador provocando a atividade espiritual que o preserva das inertes e áridas sensações de exclusão cultural. As gravações de espetáculos populares ou eruditos aportam efetivas mudanças à atitude cultural contemporânea e se fixam como fontes de referência e *stimuli* sistemáticos de incentivo à experiência viva da arte. Os modernos modelos de fruição tecnológica se apóiam em simples princípios neurobiológicos onde o sujeito responde com facilidade aos novos tipos de estímulos midiáticos visuais e sonoros. As recentes inovações de gravação e edição de imagens e som têm mudado a dinâmica da audiência. Os efeitos especiais que manipulam imagens e sons transformando-os em algo sobre-humano têm captado a atenção e o interesse dos incrédulos espectadores. Horripilantes fantasmas de outrora renascem e povoam as telas da TV e dos cinemas. Figuras mitológicas se movimentam com impressionante

realismo típico da era digital. As imagens do inconsciente, antes visualizadas apenas em pesadelos e nas histórias em quadrinhos, em surtos esquizofrênicos ou pela ingestão de alucinógenos, são finalmente registradas com requinte tecnológico de ponta que suscita temor e, ao mesmo tempo, resulta em apático distanciamento. As insólitas criaturas ressuscitadas das mentes criativas dos produtores de efeitos especiais exibem-se e engrossam um arsenal de mitos universais adormecidos. Outros, porém, parecem ainda desconhecidos; brotam da fantástica imaginação e da criatividade de artistas da era digital em uma constante fusão de elementos gráficos, musicais e sonoros e da oportunidade tecnológica de animá-los para o mundo virtual. Nesses procedimentos tecnológicos de produção e pós-produção para as mídias de tela, a música modifica as imagens pela metamórfica ação eletrônica dos timbres sintéticos e molda um caráter sobre-humano das visões digitalizadas. Um fluido entrelace, surpreende os espectadores reportando-os para uma dimensão primordial onde tudo se encobre por densas brumas, uma espécie de trance digital de hipnótico prestígio.

Grandes mudanças nesses princípios, que duraram alguns séculos, se deram com a revolução industrial. Com ela, surgiram não apenas máquinas capazes de ampliar a força física muscular do homem, mas surgiu também uma máquina para se produzir imagens: a câmera fotográfica. Tem-se aí o fim da exclusividade do artesanato nas artes e o nascimento das artes tecnológicas [...] Nessa medida, a arte tecnológica se dá quando o artista produz sua obra através da mediação de dispositivos máqunicos, dispositivos estes que materializam um conhecimento científico, isto é, que já tem uma certa inteligência corporificada neles mesmos. (SANTAELLA, 2003, p. 152)

A convivência entre métodos e princípios de criação artística continua em crise. O tempo físico que tanto se distancia dos *tempi* emocionais/afetivos do ser na arte e da tessitura das técnicas artesanais tão diferentes entre si causa forte resistência e o estranhamento de quem tenta se desvencilhar desesperadamente de um suposto

reducionismo bidimensional de mão única. Por outro lado, o pacato consumidor, incrédulo pela velocidade com que lhe se reformam as estruturas do seu sentir, é simultaneamente consumido pelo furor da máquina consumista. Seus *tempi* de fruição se contraem por motivos, que tolerados pela grande maioria, lhe impõem uma participação cultural limitada e subjugada à aquisição contínua de novos produtos. O custo dessa segregação cultural é muito maior do que esperado e, por ser de duração ilimitada, o desgaste constante e o empobrecimento do jogo afetivo combinatório trazem em si embutido um conformismo passivo e a aceitação de códigos que impõem a banalização da arte e de seus lúdicos movimentos. Esse ‘sedentarismo espiritual’ faz estragos irreparáveis e enfraquece o coração; aquele coração leve como a pluma que garantia a ressurreição e o interminável retorno ao infinito dos mitos e às imagens que instigam a criatividade e o jogo participativo.

Tempo, Física e Mundo do Sensível

O tempo da física, repleto de paradoxos e contradições entre clássico e quântico, entre gêmeos, círculos e teorias que admitem até mesmo a volta ao passado, cruza o espaço em curvas e setas que atingem o âmago dos *tempi* afetivos/musicais. Tudo se re-encontra na totalidade das introversões que a música provoca na cena viva, ou mesmo quando sacode o nosso peito na intensidade das íntimas paixões. Assim como na física, a matemática em música tem a função de fixar os valores inerentes ao corpo tangível dos sons e, assim como na física, as partículas que se esquivam da observação lógica causam a incerteza e a flutuação constante da matéria. Exatamente nesta dimensão de um rio que transborda e irrompe em seu antigo leito é que na matemática das emoções suspende-se o cálculo finito e volta-se para as extensões infinitesimais onde se admite uma dimensão sem tamanho povoada por impetuosas e míticas figuras.

A engenhosa inovação do jogo da arte ainda é a arma mais eficaz contra o distanciamento apático dos espectadores-ouvintes da era digital e, assim como Orfeu com sua lira, pode proporcionar o festim mais luxurioso e apaziguar todas as feras vorazes e destruidoras das livres interações lúdicas.

Mas uma partícula correlata com uma outra encontrará em seguida uma terceira partícula. As correlações binárias transformam-se, pois, em correlações ternárias etc. Temos, a partir daí, um fluxo de correlações ordenado no tempo. A analogia mais próxima de um tal fluxo seria a comunicação entre humanos. Quando duas pessoas se encontram, elas se comunicam. Depois de se separarem, elas se lembram de seu encontro, e encontros ulteriores levam a disseminação de seus efeitos. Podemos falar de fluxo de comunicação numa sociedade, exatamente como há um fluxo de correlações na matéria. (PRIGOGINE, 1996, p. 83)

A criatividade é o fluxo da matéria na arte e seu objetivo é o diálogo entre seres humanos e natureza. Um encontro, às vezes silencioso, sem palavras. Um devir feito de escutas que se encontra e comunica para reavivar afetos que se entrelaçam e tecem leves e sedosos véus de sedução pela vida. Nessa disseminação de íntimas percepções não há lugar para violentas imposições mercadológicas. Privar o ser humano do drama e dos conflitos, das comédias e do riso significa mutilar sua imaginação e sentimentos. O jogo se reduz a mera participação passiva, a servidão; essa forma de escravidão promovida pelo imperialismo cultural onde se coíbe o franco intercâmbio e onde normas desleais, prepotentes e legalizadas regulam o mercado da arte de massa audiovisual. Mas, a arte, por causa de sua própria essência, re-nasce, ressuscita, rejuvenesce e invade espaços alternativos e faz o tempo dilatar e contrair-se pelas flutuações de seus motivos. Mesmo quando passa por períodos de violento autoritarismo político ou anarquismo vanguardista, a expressão e o jogo da arte volta a transbordar e flui pelas metamorfoses estéticas de um novo sentir de emoções/comoções dos lúdicos atos,

da forma significativa, dos espetáculos, da poesia lírica ou épica em consonâncias ou em densos *clusters* que transgridem e provocam o participante. No mundo das elaborações refinadas e das sofisticadas técnicas que se exprimem nas performances da cena em contínuo processo trans-formativo a era digital agrega instrumentos de criação e formatação que incidem no tempo em todos os sentidos e, ao mesmo tempo em que dilata os conceitos de criação e fruição das artes, uma neurótica contração temporal resulta na des-construção do ideal romântico do belo absoluto. Pela sensibilidade e a revolta do artista chega-se à transgressão, mas igualmente se alcançam níveis de solidariedade extrema e nexos com as manifestações populares de renovado desprendimento lírico-romântico. A cultura humana da tecnologia atual se depara com a própria carne e com o espírito; local sagrado onde seres humanos intimamente se divertem e, ao mesmo tempo, apesar de toda a ficção e dos efeitos especiais da tecnologia de ponta, sofrem profundamente. A interface entre o ciberespaço e o espaço íntimo das emoções é o fato mais em evidência dos últimos anos. Imagens gravadas e transmitidas para as mídias de tela fixam expressões efêmeras desse entrelace e proporcionam novos *tempi* de criação e performance. Já não se sabe ao certo o valor das novas criações sendo que para algumas a arrecadação proveniente da venda de seus produtos resulta em prêmios e cotações expressivas na bolsa de valores.

Assim, curtas estrofes e rápidos cortes das imagens editadas tem se aliado à máquina de produção como forma de garantir-lhe uma tessitura descartável, mas de profundo impacto. A gravação das imagens que também libera o artista da obrigação de registrar a música pela vagarosa anotação em partitura ou da descrição pormenorizada de um projeto de encenação sustenta um crescimento quantitativo que mira ao faturamento e a intensificação produtiva. Nessa passarela onde desfilam artistas amparados pela máquina e as equipes dos ávidos negociantes, a vaidade do ‘gênio’ inventor exhibe-se na

fremente e eficaz renovação de suas produções. Os projetos ganham títulos de ‘indecifrável complexidade’ ou mera insensatez e o novo gênero marca a curta história da atualidade. A mimese aristotélica é retomada comodamente sob outras vestes e, desta vez, para metamorfozar o próprio artista; calango de opções cromáticas variadas em busca de apoio institucional e de uma plataforma estável para a produção e a montagem de suas invenções. Todavia, o pacto com as leis de mercado prevê cortes e ajustes múltiplos até a homogeneização completa do produto. Aí, quem morre de fato não é a arte, mas o próprio artista. Aquele artista cuja sobrevivência se restringe a um tímido alinhamento com máquina mercantil ou com a política estatal que lhe tritura as visões criativas e as reduz a fragmentos subversivos de propaganda a serem revendidos em forma de fúlgidas ilusões de consumo.

REFERÊNCIAS

- BERRY, W. Structural functions in music. New York: Dover, 1987.
- BERTHOLD, M. Historia mundial do teatro. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- BRAUNECK, M. Theater im 20 Jahrhundert: programmschriften, stilperioden, reformmodelle. Hamburg: Rowolt Taschenbuch Verlag GmbH, 1982.
- CAMPBELL, J. O vôo do pássaro selvagem. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- CARVALHO, J. J. Imperialismo cultural hoje: uma questão silenciada. Revista USP, São Paulo, dez./fev.1996- 1997.
- COOK, N. A guide to musical analysis. London: J.M. Dent, 1987.
- DAHLHAUS, C. Estética musical. Lisboa: Edições 70, 2003.
- DAVIS, P. J.; HERSCH, R. A experiência matemática. Rio de Janeiro: F. Alves, 1989.

- HUXLEY, A. *As portas da percepção: céu e inferno*. São Paulo: Globo, 2001.
- KAYSER, W. *Análise e interpretação da obra literária*. Coimbra: Armênio Amado, 1985.
- JUNG, C. G. *Aspectos do drama contemporâneo*. Petrópolis: Vozes, 1990.
- MANN, Thomas. *Der Zauberberg*. Berlin: S. Fischer Verlag, 1924.
- POINCARÉ, Henri. *O valor da ciência*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.
- PRIGOGINE, Ilya. *O fim das certezas*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1996.
- RUSSELL, Bertrand. *A filosofia de Leibniz*. São Paulo: Ed. Nacional, 1968.
- SANTAELLA, Lucia. *Culturas e artes do pós-humano*. São Paulo: Paulus, 2003.
- SPINOZA, Baruch de. *Ética*. São Paulo: Martin Claret, 2002.
- STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1997.
- YESTON, Maury. *Readings in Schenker Analysis and Other Approaches*. London: Yale University Press, 1977.
- ZUCKERKANDL, Victor. *Sound and Symbol. Music and the External World*. London: Routledge & Kegan Paul, Ltd. 1956.